Наблюдения върху зурнаджийската традиция в Югозападна България

Лозанка Пейчева

В българската музикална фолклористика зурната и зурнаджийската музика са представени от няколко автори[1]. Предложената в цитираните заглавия информация за зурните в България, макар и много необходима, сама по себе си е недостатъчна, за да се направи цялостна етномузиколожка характеристика на зурнаджийската музика като културен факт. Настоящата разработка е сред малкото самостоятелни български изследвания, посветени на зурните и включва освен традиционно разглежданите въпроси, свързани с произхода, устройството и териториалното разпространение и нов кръг от проблеми, отнасящи се до обучението, музикалната комуникация, стила, фолклорната музикална терминология и днешните културни измерения на зурнаджийската музика. Основните сведения по тези въпроси са набирани от музиканти зурнаджии от градовете Петрич, Гоце Делчев и Разлог. От строго научни позиции предлаганите мнения на свирачите по всички разглеждани в статията въпроси са субективни и относителни. Те може би не отговарят на някои критерии за научност, но дават интересна документална ориентация за осъзнаването на зурнаджийската музика от нейните творци и са необходимо условие за опознаването ѝ.

ПРОИЗХОД НА ЗУРНИТЕ

Мнението, че зурната е много стар музикален инструмент е поддържано от много изследователи[2]. Сведенията за произхода на зурната, придобити в резултат на познавателните усилия на редица етномузиколози, сочат, че най-вероятно зурната е азиатски инструмент, който е пренесен в народната инструментална практика на балканските народи в Гърция, България, Югославия, Турция. По въпроса за осмислянето на произхода на зурната от изпълнителите зурнаджии, могат да се посочат няколко становища:

---

[1] В. А т а н а с о в. Систематика на българските народни музикални инструменти. С., 1977, с. 135; С т. Д ж у д ж е в. Българска народна музика. Т. 2, С., 1975, 72 – 81; Енциклопедия на българската музикална култура. С., 1967, 251 – 252; Н. К а у ф м а н. Народната музика на Пиринския край. — ИИМ, т. 11, С., 1965, с. 210; И в. К а ч у л е в. Народните инструменти и инструменталната музика на българите мохамедани в Родопите. ИИМ, т. 8, С., 1962, с. 199, 209; И л. М а н о л о в. Музикален фолклор. — В: Пирински край. С., 1980, 621 – 622; И л. М а н о л о в. Традиционната инструментална музика от Югозападна България. С., 1987; М. Т о д о р о в. Български народни музикални инструменти. С., 1973, 87 – 90; I v. K a c h u l e f f. Bulgarian folk musical instruments. Pittsburgh 1978, 15 – 16; V. A t a n a s s o v. Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Munich, 1983, 195 – 196.

[2] С т. Д ж у д ж е в. Цит. съч., с. 72; М. Т о д о р о в. Цит. съч., с. 87; The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. 3, London, 1984, p.906; L. P i c k e n. Folk Musical Insstruments of Turkey. London, 1975, p. 498.

— „Зурната е майка на обоя. Обоят е измислен от зурната, за да бъде с клапи. Не знам история за създаване на зурната, но съм чувал, че зурната произхожда от Турция"[3].

— „Зурната иде от арабските страни. От стари хора го знам. Това е арабска музика. Кога е дошла в България не зная. Ние откъдето сме придошли, оттам е дошла и зурната. Навремето тука единствената музика е била зурната"[4].

— „През 1878 г. наште са долу некаде и почват да свират на кавала. После в кавала се слага един башлък. Башлък се слага в куха тръба от бъз. Обаче не такъв башлък като днешния, а се слага башлък без канелите. Когато измислят пискуна, тогава става зурната. От Гърция идва наша зурна некаде през 1878 г. "[5]

УСТРОЙСТВО

Зурната е инструмент, който се състои от четири части: корпус, муфа (башлък), металическа тръбичка (канел) и тръстикова стройка (писка). За всяка от тях зурнаджиите дават интересни сведения, отнасящи се до назоваването ѝ, материала от който се изработва и нейните функции.

КОРПУС — „Тялото на инструмента се нарича зурна. Дължината на зурната е около 42 - 43 сантиметра. Най-добре свирят 42-сантиметровите. Имаше един дядо, който правеше по-дълги зурни — около 48 сантиметра. Бяха пò каба. Колкото е по-дълъг инструмента, толкова е пò каба. Но днес самите хора търсят по-мелодични инструменти. И затова аз ги правя по-къси.

Зурната има седем дупки за пръстите. Най-дебелият тон е от най-голямата дупка. Има осем дупки за настрояване на зурната, за да излиза тона, гласа от тях. Казват се дешници. Дешниците могат да са от пет до девет. Ако не са дешниците, става фалш със зурната. Ако не са тия, не е верна зурната. Техния брой зависи от дължината на зурната. Кога е по-малка зурната, по-малко дешници, кога е по-дълга — повече дешници. Дешниците ги казват още отдушник, или глашник, или душник. Това е отговор на тоналност. Ако ги затворим, нема да има тоналност. Те са отговор на най-долния тон. Нагоре не пречи като отиваш. Но на най-долния тон пречи.

Зурната се прави трудно. Голема борба е докато го направиш. Важно е дървото. Черешата и орехо е по-меко дърво и по-меко го дават звука. А зарзалата е по-твърда. Като остарее и червенее. Звука е по-силен и по-остър. Тя изхвърля водата. Орехо, крушата и ябълката са меки и зурната свири меко. Зарзалата еного остра. Зарзалията еного силно дърво. И е по-чист тон."[6]

БАШЛЪК — „Башлъко се прави с две дупки. На башлъко има специално място къде да легне пискалото. Около башкъло се слагат конци, за да е плътен, да не е лабаво. А ако се натопи у вода, водата го надува. Башлъка служи за тона на музиката. Самият звук на зурната зависи от башлъка. Башлъка и зурната мóгат да се правят и от едно и също дърво и от разлйчни."[7]

КАНЕЛ — „Върху канела се слага писка от тръстика. Има значение как ще се направи писката. Самият канел се слага в специален отвор за канела. Канела се прави от специални майстори — калайджии. Прави се от месинг. Увива се с конци, за да не е лабав и да може да свири. Конците дават озвучение на зурната. Канела ако го издърпаш навънка, тона става по-нисък, пò каба е зурната. А като го прибереш навътре — тона се дига на по-високо."[8]

---

[3] Инф. Манчо Камбуров, АИФ I — София, № 100, с. 10, Зап. Л. Пейчева.
[4] Инф. Алиш Алиев, АИФ I № 100, с. 9.
[5] Инф. Шеин Куртов, АИФ I № 100, с. 9.
[6] АИФ I, № 100, с. 1 – 8.
[7] Пак там.
[8] Пак там.

ПИСКА — „Пискатa се слага на пискуньо. Пискатa се прави от тръска (тръстика — бел. м. , Л. П.). Дялам тръската и като стане мека, огъвам я насекъде. Пискатa не се вари, вари се башлъка. Пискатa за да се настрои, требе да се види на какво разстояние да влезе в пискуна. Пискуна дава разлика между тоналността. Гоцеделчевските писки се правят от корените на тръстиката. Те са по-широки и по-твърди. Петричките писки се правят от стъблото на тръстиката. Тия писки са по-тесни и по-меки. На писките им казваме понекога сипси. Щом не отговара на октава, инструмента не е добър. Може да е от пискатa. Една и съща писка може да изкара и четири часа. Като видиш, че пискатa става брак, понеже че те изложи, требе да я фърлиш."[9]

ВИДОВЕ ЗУРНИ

В Пиринския край се срещат три вида зурни: дълги — в Разлог (и във Велинград), средни — в Петрич, и къси — в Гоце Делчев. Разложките зурни са с дължина около 52 сантиметра (корпус и башлък) и се наричат „каба зурни". Петричките зурни са дълги около 45 сантиметра. Те са най-пискливи и най-силни. Имат по-остър и пронизващ тембър в сравнение с гоцеделчевските и разложките зурни. Гоцеделчевските зурни са къси — около 39 сантиметра, но също като разложките са каба. По мнението на свирачите „гоцеделчевската зурна е турска зурна. Физономията на инструмента е турска. Асъл турска. Тези зурни са по-звучни и по-голям глас имат."[10] Осъзнатите от музикантите разлики между трите вида зурни от Пиринския район, намират изява в следния запис: „Сека една милодия не мож да направиш с кабата. Тия зурни — кабата, са по-мекални, по-меко се свири с тех. А тия петричките са по-остри. Петричките трудно можеш да запееш с тех, щото е на висок тон. А в кабата можеш да запееш."[11]

КОЙ СВИРИ НА ЗУРНА

Сред зурнаджиите е разпространено мнението, че на зурни свирят само мъже и предимно цигани мюсюлмани. Но самите те съобщават за случаи, които опровергават тези твърдения:

— „Жена никога не свири на зурна. Само леля ми свиреше като глашник на дедо ми."[12]

—„Българи не свирят на зурни. Имаше един, ама умре. От Карналово беше — бай Илия."[13]

— „В момента тука имаме и българчета, които се учат сега да свирят на зурни. Преди това само турските цигани са свирили."[14]

Очевидно е, че етническата и половата определеност на зурнаджийската практика е доста условна — зурните не са инструмент само за мъже и само за цигани. Съществено е да се отбележи, че най-сполучливо зурнаджийското изкуство се предава и приема по кръвна линия. Според музикантите умението да се свири на зурна се придобива в резултат на предаване от дядо на син, внук или правнук, т. е. в границите на един род. Традиционната приемственост в унаследяването на музикалните способности по пряка кръвна линия многократно се подчертава от зурнаджиите: „Зурнаджийството се усвоява по род — баща, синове, внуци — в една къща."[15]

---

[9] Пак там.
[10] Инф. Манчо Камбуров, АИФ I № 100, с. 8.
[11] Инф. Манчо Камбуров, АИФ I № 100, с. 8.
[12] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 13.
[13] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 13.
[14] Инф. Манчо Камбуров, АИФ I № 100, с. 14.
[15] АИФ I № 100, с. 13.

ОБУЧЕНИЕ

При организацията на фолклорното обучение в свиренето на зурна се повтаря един общ модел, за който са характерни няколко степени. Първата е свързана с дишането. За да се усвои техниката на непрекъснатото дишане, се прави упражнение със сламка в чаша вода. „Аз от една сламка се уча да дишам — щом ври водата, значи можеш да дишаш. Да надуваш и през това време да си поемаш въздух. Уморително е, ама кое не е уморително. А дишането е земано от говедото — то като пие и смука вода, а през носа изпуска въздуха. А ние духаме през устата, а дишаме в същото време през носа."[16]

Втората степен се изразява в чиракуване и се именува глашене, полагане, а ученикът се нарича „глашник", „полагач", „чирак", „измикяр". Тази степен има два етапа — първият, когато музикантът свири само върху един тон и се нарича *глашник*, и, вторият — когато свири по-раздвижен бурдон, или в унисон с първия зурнаджия. В този етап свирачът става *баш глашник*.

Третата степен от обучението маркира и неговия край. Тя се проявява когато инструменталистът до такава степен усвои и овладее възможностите на инструмента, че не може повече да чиракува. Моментът, в който зурнаджията стане майстор, е свързан с края на неговото обучение. Оттук насетне ученето може да се разглежда само като път към съвършенството (а този път не може да свърши в границите на земния живот).

За степените в обучението да се свири на зурна разказва 33-годишния Демир Селимов: „От деветгодишни започваме да се учиме. Тогава сме чираци. От петнайсе — шеснайсегодишни ставаме майстори. Стар майстор или баш майстор е като учител за сички. Почваме да се учиме от сламка. На бурканче се слага с водичка и там се учиш да духаш. Като плюнки излизат мехурчета. Когато тези мехурчета не спират, значи вече можеш да дишаш. След това почва да се учи глашенето. Глашникът държи само пет пръста, без да ги движи — само взима въздух. Втори път се учи на зурната да диша (след сламката). Учи се една — две години. Само на една октава си стои. Не гониш. Когато почне да гони песната първи и втори глас, тогава става баш глашник. Баш глашника вече е квалифициран глашник и движи пръстите. После, ако има акъл, става майстор."[17]

РЕПЕРТОАР

Данни за репертоара на зурнаджиите от Пиринския край намираме на много места в книгата на Илия Манолов „Традиционна инструментална музика в Югозападна България". Както се вижда от нея, културните функции на зурнаджийската музика се конкретизират в различни типове фолклорни ситуации: народни състезателни игри, календарни и семейни обреди и празници. Авторът дава названията на някои от най-често срещаните в района зурнаджийски инстументални мелодии: „Ески гюреш", „Камен аваси", „Бойна", „Патруно", „Ход аваси", „Ески Мангусар", „Карадаг", „Ески Драма", „Киклик" и др. В много от случаите наименованието се свързва с функцията на музиката в конкретната ситуация ("Ески гюреш" при борба, „Камен аваси" при играта хвърляне на камък, „Ход аваси" за „ходенето" при русалиите). В други случаи някои танци са известни с по няколко имена — „така например, танцът в размер 7/8 с удължен първи дял има около петнадесет названия, някои от които са: „Азнатар", „Гинка", „Касъм", „Гарга", „Чикиджи", „Сюлман бей" и др. ... Многобройните названия често са свързани с употреба на различни мелодии, но винаги в еднакъв размер."[18]

---

[16] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 30.
[17] Инф. Демир Селимов, АИФ I № 100, с. 29.
[18] И л. М а н о л о в. Традиционната инструментална музика от Югозападна България, с. 110.

Много е трудно да се направи подробен и изчерпателен анализ на зурнаджийския репертоар, защото той непрекъснато се изменя. Сведенията, свързани с репертоара, които ни дават анкетите със зурнаджиите, не отразяват неговата динамика. Независимо от това, те съдържат полезна информация, необходима за изясняването на някои въпроси, отнасящи се до репертоара. Така най-отличителен белег на зурнаджийския репертоар е неговата пъстрота. Това се отбелязва нееднократ но и от свирка-рите:

— „Аз зимам музика от различни места — от Гърция, от Югославия, от Турция. Знам около 150 мелодии различни."[19]

— „Ние тука в Гоце Делчев свириме всичко — и турско, и гръцко, и родопско, и македонско."[20]

По мои наблюдения зурнаджиите изграждат своите инструментални произведения или на сюитен принцип като поредица от различни танцови мелодии (когато свиренето им съпровожда танци), или като пъстра музикална мозайка от различни теми, ритми, темпа и тембри (когато не съпровождат танци). Тъй като не разполагаме с достатъчно подробни и изчерпателни данни за репертоара, можем да предложим само изреждане на някои от най-типичните за района зурнаджийски инструментални мелодии, така както ги подреждат двама музиканти:

— Музика от Петрич: „Тиквиш", „Ямушак", „Койняли", „Ески Мангосар", „Драм ширто", „Ярък зейбек", „Бойна", „Патрун аваси", „Ширто", „Круша аваси", „Гюреш аваси", „Арап", „Караисуф", „Албасан", „Честен аваси", „Алекса", „Гинка", „Испеиче", „Гайда аваси", „Касап аваси"[21].

— Музика от Гоце Делчев: „Патрун аваси", „Кушак аваси", „Ючеяк", „Драм аваси", „Тюрк аваси", „Батак аваси", „Истанбол аваси", „Ширто", „Круша аваси", „Чатич аваси", „Гелин аваси", „Сюнет аваси", „Алаи аваси"[22].

ФОЛКЛОРНИ МУЗИКАЛНИ ПОНЯТИЯ

Голямо значение за осмисляне и разбиране на зурнаджийската музика имат музикалните термини, които употребяват свирачите когато говорят помежду си, тъй като те са онези знаци, чрез които музикантите кодират различните съобщения за детайли, техники и идеи при правенето на музика. Разбира се, музикалните понятия не изчерпват живата музика, но те могат да ориентират съзнанието и на изпълнителя, и на слушателя и да улеснят изсвирването, възприемането и съпреживяването на музиката. Системата от музикални понятия, с които боравят зурнаджиите, образува един специализиран език, който прави достъпна тяхната музика във вербален вариант. Предлагаме някои от най-употребяваните музикални термини и обяснения към тях, направени от свирачите. Този своеобразен речников фонд може да бъде основен извор за анализ на зурнаджийската музика.

МААНЕ — „Вие сте учени хора и не знаете какво е маане. Маане се вика на маса. Първо да му праиш маане, после песната. Това да въртиш, да въртиш. Ке я въртиш, ке я люляш, докато почне песента. Тежко е маането. Маането се прави на маса. Бавно, тежко, на бавни песни. На трапеза на сватба тъпанджията не чука понеже се свири маане. Дължината на маането зависи от майстора — колко са му платили. Ако десет лева — две минути, ако сто лева — може и час. Маане е тежко, нещо изпипано. Освен маане се свирят и песни. Маане е когато има компания. За маса. На масата почваме маането. Свириш едно хубаво маане и тогава почва песента. Събрали сме се на маса и пиеме. И решаваме да си викнем музика. И им казваме: „Айде да изкараш едно маане."

[19] Инф. Шеин Куртов, АИФ I № 100, с. 37.
[20] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 38.
[21] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 39.
[22] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 39 – 40.

На маса се свири маане или газел, или вариак. Маане и газел, и вариак е сè едно и също. Това са милодии без ритъм. Маане е без песен. Това е една интродукция. Маане е безмензурна. Направи ми едно маане — значи направи една свирня. А също казват — направи ми една песен. Маане се вика ширно — да слуша слушателят. Като обща трапеза."[23]

ТАКСИМ — „Без песен се прави. Таксим — импровизираш от тебе нещо. Правиш от тебе нещо. Преди песента е таксим. Импровизираш си нещо от тебе — това е таксим. Ние си правиме таксим преди почването и след това си почваме песента. Таксим и маане са едно и също."[24]

ГАЗЕЛ — За компания се свири. И може половин час газел да тегли. И като почнах аз газел, газел и обръщам на турски. Да разберат какво свира. Особено като пия две ракии и се настроя и ела слушай после музика. Таксим е газел както почваш да свириш. Едно и също е. Газел и маане, и таксим — това е едно. Без тъпан. Това разширява масата."[25]

НЕБЕТ — „На компания като сядаш и тъпанджията не е прав и само с чибука свири. Но небет се прави само на турски песни. Може да бъде различно дълго — от пет минути до два часа."[26]

АВАРАЦИЯ — „Аварацията е започването на музиката. Като се опитва дали гепи секаде, дали фаща секаде зурната. След аварацията почва маането. Аварацията опитва къде що фаща. Не можат двамата направо да почнат песента, а требва да опитат зурните. Настройката се вика аварация."[27]

МЕКАМ — „Леко, легално. Ние свириме мекам. Меко значи мекам. Мекам значи газел се едно. Сложно, хубаво. Леко."[28]

УСЛУ — „Полегателно. При свирене, при дадена музика сложно да свири. Бавно, да не се забързва. Това се казва полегателно да свириш."[29]

ЧАЛГИЯ — „Чалгия се вика на другата музика — тромпети, карнети, акордьони."[30]

СВИРКАРИ — „Свиркари се казва на свирачите, на музикантите."[31]

МЕХТЕР — „Мехтери са музикантите. Зурнаджии и тъпанджия, това е мехтер. Общо музиканти. Сички свиркари мехтери се викат."[32]

ГЛАШНИК — (полагач, глашач, демджия, чирак, измикяр) — „Поддържа такта и мелодията на майстора. На бавната част требе да свири равно, а на бързата може заедно с майстора."[33]

МАЙСТОР — (уста зурнаджия) — „Кара отнапред. Бега от най-тънкото до най-дебелото."[34]

ЛОКАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ЗУРНАДЖИЙСКИЯ СТИЛ

Наблюденията върху зурнаджийската изпълнителска практика в Петричкия, Гоцеделчевския и Разложкия райони показват, че между тях съществуват видими стилови различия. Тъкмо това стилово разнообразие осигурява богатството в интерпретацията на най-често срещаните в района музикални мотиви, модели и идеи. Петричкият, гоцеделчевският и разложкият стил да се свири на зурна са различни форми на израз на музикално съзнание. Понякога се случва те да се преплитат и взаимодопълват. В

[23] АИФ I № 100, с. 31 – 37.
[24] Пак там.
[25] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 36.
[26] Инф. Алиш Алиев, АИФ I № 100, с. 35.
[27] Инф. Георги Димитров (Гринго), АИФ I № 100, с. 33 – 34.
[28] АИФ I № 100, с. 33, 35.
[29] Инф. Алиш Алиев, АИФ I № 100, с. 36.
[30] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 32.
[31] Инф. Исмай Куртов, АИФ I № 100, с. 34.
[32] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 32.
[33] АИФ I № 100, с. 14, 31.
[34] АИФ I № 100, с. 14.

отделни моменти те могат дори да съвпадат, което е показател за наличието на постоянна културна връзка между практикуващите свирачи. Но нито разложкото свирене е просто повторение на петричкото, нито петричкото свирене в паралелни терци (което се среща по-често сред младите зурнаджии) е гоцеделчевски стил. Сравнителното изучаване на петричкия, гоцеделчевския и разложкия маниер за свирене на зурна, ни дава много данни за инструменталната музика в Пиринския край, за музикалното мислене и музикалните представи на пиринските зурнаджии.

Извличането на информация за стиловите различия в зурнаджийската музика на Югозападна България беше постигнато чрез комбинирането на два основни подхода: първо, наблюдение и описание на живо свирене, и, второ, анкети с музиканти, свързани със стила. За съжаление сведенията, с които разполагаме, не достигат, за да се направи изчерпателна словесна реконструкция на локалните зурнаджийски стилове, но са достатъчни, за да бъде регистрирана и частично описана разликата между тях.

Отличителна особеност на петричкия инструментален ансамбъл от две зурни и тъпан е строгото диференциране на изпълнителските роли, което намира и вербална изява в термините „майстор" и „глашник". Майсторът е зурнаджията, който прави мелодията. Глашникът следи тази мелодия най-често с продължителен непрекъснат бурдониращ тон. От гледна точка на свирачите представата за функциите на майстора и глашника се формулира по следния начин: „Майсторът свири по желанията на хората — каква песна искат, такава свири. Майсторът бега от най-тънкото да най-дебелото. А глашника поддържа такта и мелодията на майстора. Глашника нанекаде на равно свири, нанекаде държи ритъма."[35] Установената диференциация в изпълнителските роли е пряко свързана със структурирането на музикалното пространство в зурнаджийските свирни. Тази диференциация е един от основните определители на редица регионални стилови особености на зурнаджийската музика в Петрич и района. За музикалното съзнание на петричките зурнаджии инструменталното пространство е разделено на три: за майстора, за глашника и за тъпанджията. Пространството за майстора е водещо в музикалното движение. Майсторът определя какво, как и колко дълго ще бъде изсвирено. Майсторът строи музикалния храм и всичките градивни елементи, необходими за музикалното произведение — аварации, мелодии, маанета, песни и пр., се избират от него. Пространството за глашника се състои в специфично хармонично следене на изсвиреното от майстора. То се проявява като лежащ бурдонен глас, получен в резултат на специфично непрекъснато дишане. Ролята на глашника може да се разгледа в две посоки: от една страна, като отражател, от друга — като фиксатор и стабилизатор в динамиката на музикалната структура. От казаното дотук става ясно, че за петричкия стил на свирене музикалното пространство е организирано йерархично, т.е. различните музикални линии маркират различни нива в неговата територия. При петричките свирачи йерархията е необходимо условие за контакта между майстора и глашника и за съвместното правене на музика. Глашникът никога не излиза пред майстора, а майсторът не може да свири без глашника: „Аз не мога сам да свиря. Губи се такта. Без такт не мога сам аз да изпълнявам. Аз една милодия ке почна, ама като нема кой да ми държи ритъм, не мога. Глашника — той акомп ми държи и свири с мен и си диша."[36]

За гоцеделчевската инструментална група е характерна друга комбинация между музикантите — две зурни и два тъпана: „При нас ние ного редко свириме две зурни и един тъпан. Ние най-често свириме две зурни и два тъпана. Понеже наште сватби са съвсем други. И понекога се делиме на две — зурна и тъпан и зурна и тъпан."[37] Изпълнителските роли при гоцеделчевските зурнаджийски ансамбли не са така строго йе-

---

[35] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 14.
[36] Инф. Шеин Куртов, АИФ I № 100, с. 14 – 15.
[37] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 15.

рархизирани както в Петричкия район: „При нас по-слабо се глаши. При нас има някогаш едновременно се свири. При тех в Петрич има глашници."[38] Изхождайки от събраните сведения върху свиренето на гоцеделчевски зурнаджии, могат да се формулират следните (видими при наблюдение) характеристики на техния стил. Бурдонният двуглас с непрекъснато лежащ исов тон присъства епизодично (за по няколко такта). Почесто се среща във вариант, когато едната зурна свири отчетливи стакатни пулсации върху един тон. Използва се лентовият двуглас в паралелни терци. Употребява се и един специфичен вид многогласие, при което вторият зурнаджия засвирва темата, която е започнал (но не е свършил) първият. Резултатът е особен канonоподобен двуглас. Функцията на водеща зурна може да се поеме и от двамата свирачи и може да се променя по време на свиренето. Води онзи от зурнаджиите, който е източник на новите музикални мотиви. Ако някой от двамата има идея за нова мелодия, я засвирва сам и докато изсвири темата, другият го изчаква, след което повтаря същата тема и продължават заедно да импровизират. Това е съществена разлика между петричкия и гоцеделчевския стил — в Петрич само майсторът може да бъде извор на музикални теми и идеи, в Гоце Делчев — и двамата. Стиловите различия мужду петричкото и гоцеделчевското свирене са осъзнати от изпълнителите и се вербализират в следния записан диалог:

Демир Куртов (Петрич): „Алиш, нашата зурна е по-богата от вашата."

Алиш Алиев (Гоце Делчев): „Въздуха ви е по-богат. Но нашите песни са по-хубави от вашите."

Мустафа Кубалищалиев (Гоце Делчев): „Вашите зурни са подобни на кларинети. При вас се дига ного нагоре. А тия тука не могат да дигат."

Най-голямото разнообразие от инструментални ансамбли като комбинации от петрички, гоцеделчевски и разложки (велинградски) зурни може да се види в Разлог. Там откриваме осъществени следните изпълнителски формации: 1) една гоцеделчевска + една разложка зурна; 2) една петричка зурна (мелодия) + една разложка с една гоцеделчевска зурна (бурдон в октавов двуглас); 3) две петрички зурни свирят в гоцеделчевски стил и др.

Отличителна особеност на разложкото свирене е, че то всъщност повтаря отделни елементи и от петричкия и от гоцеделчавския стил. Вероятно това е резултат от контактите на разложките музиканти с техните колеги — съседите от Гоце Делчев и от Петрич. Може би в миналото е била известна и друга практика — да се свири с разложки зурни, но изглежда днес тя вече е западнала. Ето защо сега в Разлог намираме една особена форма на зурнаджийския стил, която сумира и поддържа утвърдените в Петрич и Гоце Делчев характерни стилови белези.

Поради съществуващата оскъдица на данните за зурнаджийската музикална практика в България, наличието на очертаните регионални стилови разлики в зурнаджийската музика на Пиринския край, може да бъде обяснено на този етап единствено чрез сведенията за устройството на инструментите. Известно е, че по форма и размер зурните в Петрич, Гоце Делчев и Разлог се различават една от друга. Употребата на различни видове зурни може с доста основания да се свърже с отбелязаните локлни стилови различия при свиренето на зурна в Петрич, Гоце Делчев и Разлог.

МУЗИКАЛНА КОМУНИКАЦИЯ

Активната и напрекъсната комуникация между изпълнителите по време на свирене е средството за постигане на цялост и свързаност в музикалния текст. Докато свирят, всички музиканти съсредоточават вниманието си освен върху музиката и върху дейността на своите колеги. От продължителните наблюдения върху различни

---

[38] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 25.

комуникативни актове между зурнаджии става съвсем ясно, че само партньорството между тях може да гарантира създаването на хубава музика, защото колективното музициране се основава именно на умението да бъдат разбирани „правилата на играта" (комуникативния код)[39]. Ако тези правила не се разбират или не се спазват от участниците в музикалната комуникация, получената в резултат музика се смята за неподредена: „Музиката е ного тънко нещо, да знаеш. И само големи майстори могат да я подреждат. Аз затварям очи, когато свиря, защото мисля в музиката. А с тия двамата снощи ми беше трудно да засвиря, защото не ме разбират. И аз гледам тъпанджията, гледам глашника и не мисля как да редя музиката. Като няма кой да ми полага — жива вода станах. "[40]

Оптималното осъществяване на музикалната комуникация зависи от няколко условия: разположение на музикантите един спрямо друг; употреба на различни форми на съобщения между тях (жестове, думи); съвместно свирене за продължителен период от време.

Пространственото разположение на зуранджиите и тъпанджията не е никога случайно. То може да бъде динамично (ако свирят по сватби, борби и събори) или статично (когато свирят в помещение или на открито край огън). Но и в двата случая застават така, че водещият зурнаджия да може да вижда и втория зурнаджия и тъпанджията. Зурната се държи по различен начин от двамата свирачи — майсторът я насочва или право пред себе си, или нагоре, а глашникът я насочва надолу към земята (такава позиция на инструментите вероятно се избира по акустични съображения). При гоцеделчевските музиканти ориентацията на зурните се променя по време на свиренето в зависимост от смяната на лидерството, а тази смяна винаги е резултат от музикалното общуване.

Зурнаджиите използват разнообразни немузикални форми за осъществяване на музикални съобщения между тях, което се дължи на факта, че в „инструменталната музика, свързана с устната традиция, съществуват особени правила, ... предполагащи не само овладяването на инструмента, но и особени техники за кодиране. "[41] Разкриването и изясняването на съществуващите фолклорно-музикални кодове и техните трансформации при зурнаджиите, е задача на външния наблюдател. Това се дължи на обстоятелството, че за свирачите основните комуникативни знаци са иманентни и се актуализират непрекъснато при правенето на музика, поради което музикантите не се нуждаят от вербално експлициране на комуникативните техники и техните кодове.

Най-активната фигура при осъществяването на музикалната комуникация е водещият при съвместното свирене зурнаджия — майсторът. Основните средства, чрез които той съобщава на останалите музиканти за предстоящата промяна в музикалното движение, са жестовете с очи,глава, ръце, тяло, крака. Така например, когато майсторът реши, че глашникът трябва да промени височината на бурдонния тон, той го казва с очи — ако иска по-нисък тон, поглежда надолу, ако иска по-висок тон, вдига очи нагоре. Майсторът дава знак на тъпанджията с кимване на глава кога да започне да свири, кога да спре и кога да промени ритъма. Ако майсторът иска глашникът да свири мелодията в унисон с него (а това се прави при някои бързи мелодични пасажи), той дава знак на глашника със завъртане на главата. Когато трябва да спрат унисонното свирене, майсторът отново дава знак с очи. Понякога, но сравнително рядко, майсторът дава знаци на глашника с пръсти на ръката или с ритване по крака (ако са седнали близо). Думите са най-рядко използваната форма за съобщаване в хода на музикалната комуникация — употребяват се само в случаите, когато жестовете не са

---

[39] Э. Алексеев. Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988, 66 – 67.
[40] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 19.
[41] Э. Алексеев. Цит съч., с. 56.

били разбрани. Обикновено майсторът ги казва на ухото на гласника или на ухото на тъпанджията, които не прекъсват свиренето през това време.

Трябва да се отбележи, че съвместното свирене за един продължителен период от време оказва съществено влияние върху характера и динамиката на музикалната комуникация. Музиканти, които дълго време са свирили заедно, познават репертоара, прийомите и реакциите на своите партньори. Ето защо тяхната музикална комуникация по време на свирене е по-бедна на жестове, но в никакъв случай не е лишена от свързаност и хармония. Обратно, музиканти, които рядко свирят заедно, активно общуват с жестове и чрез тях компенсират взаимното непознаване на техники, реакции и репертоар.

ЗУРНАДЖИЙСКАТА МУЗИКАЛНА ТРАДИЦИЯ В КОНТЕКСТА НА СЪВРЕМЕННАТА КУЛТУРА

Създаването и възпроизвеждането на зурнаджийска музика е много зависимо и в известнен смисъл предопределено от културната ситуация в Пиринския край. В последно време се забелязват резултатите от една тенденция, започнала да се проявява в годините след 1980 — изместване на зурните от модерни музикални инструменти. В този смисъл може да се говори за западащи културни функции на зурнаджийската музика:

— „Ние тука в Петрич със свиренето малко прекратихме. Понеже ни казаха, че музиката със зурните е турска. При един звук само полицията конфискуваше инструментите, глоби плащахме. Това беше в периода 1981—1986 г. След това между нас си остана така, че почнахме да си свирим вкъщи. Аз се отказах да свиря. И много други се отказаха. Но сега е трудно пак — защото много скъпо струват сватбите. Сега свирят чалгаджии — кларнети, акордеони."[42]

— „Днес в Гоце Делчев младежта вече не искат да свират на зурни. Защото тука ги бяха забранили. Петнайсе години не са свирили със зурни. Днес младежта обича повече тромпети, кларинети, саксофони, акордеони. Тука наште почнаха със съвременна музика и зурните отпадат."[43]

Зурнаджийската музика не се интегрира в днешната регионална култура и поради още една причина — по-старите майстори зурнаджии не могат да усвояват съвременните музикални интонации: „Навремето като чуех песента и веднага влизаше. Бех бог. А сега педесе пъти я чуем — пак не мога да я запомна. Сега свирките са други — не са като едно време. Всяка година стила се мени на музиката. Сека година музиката става по-културна, по-съвременна."[44]

В процеса на взаимодействие между агресивната нова музика и традиционната музика на зурнаджиите, последната не е загубила напълно своите позиции в съвременните културни условия. Днес зурнаджииите свирят на много семейни празници: сватби, сюнети, за абитуриенти, на кръщенки, на новобрански изпращания, на банкет обрек. Канят ги и на традиционни събори по селата.

Но дали ще бъдат открити пътищата за взаимопроникване и съвместимост между традиционната зуранджийска и новата, свирена с модерни инструменти, музика, дали ще бъде преодолян конфликтът на тяхното взаимодействие, е въпрос на който трудно може да се отговори днес. А тенденцията към постепенна подмяна на зурнаджийската традиция с музиката на съвременните сватбарски оркестри се усеща и с очевидна категоричност отбелязва от днешните зурнаджии: „Музика нема вече, край. Налегна новата музика"[45].

---

[42] Инф. Курта Куртов, АИФ I № 100, с. 442.
[43] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 44.
[44] Инф. Сали Зурнаджиев, АИФ I № 100, с. 44.
[45] Инф. Демир Куртов, АИФ I № 100, с. 45.

* * *

В ограничения размер на тази статия е невъзможно да се разгледат всички аспекти на проблема за зурнаджийската музикална традиция в Пиринския край. Но мисля, че и казаното е достатъчно, за да се разбере, че сме изправени пред малко разработвана от българската етномузикология проблематика. И затова една от задачите на нашата наука за традиционната музика е постепенно да събира и натрупва теренни материали, свързани със зурнаджийската музикална практика, за да могат да се правят научни разработки, които ще доведат до по-цялостно и изчерпателно изясняване на въпросите, свързани с появата, устройството, териториалното разпространение и употребата на зурните в България.